Należytość pocztową uiszczono ryczałtem.

SZOPEN

POPULARNY MIESIĘCZNIK MUZYCZNY

Adres Redakcji i Admin.
LWÓW, BARTOSZA GŁOWACKIEGO 32.

Naczelny i odp. Redaktor
WŁADYSŁAW ŚWIEŻY

Prenumerata roczna zł. 2·50.
Konto czekowe P. K. O. Warszawa
Nr. 155.033.

Nr. 4. Lwów, dnia 1. grudnia 1932. Rok I.

O Kolędzie polskiej.

Pieśni religijne opiewające Narodzenie Jezusa czyli *kolędy* należą, jak to każdy wie, do najbardziej popularnych a zarazem najliczniejszych wśród polskich pieśni nabożnych, rywalizujących może jedynie z pieśniami marjańskiemi (ku czci N. Panny Marji). Żadnych innych pieśni nabożnych nie spisywano w tak obfitej ilości już od dawnych czasów, tworząc dla nich osobne zbiory i zbiorki, zwane *kantyczkami*. Kto był ich autorem, kto kompozytorem — tego się nie wie i zapewne tylko przypadek lub legenda pozwoli odsłonić rąbek tajemnicy. Nie byli to w każdym razie ani wybitni poeci ani wybitni muzycy (chyba z małemi wyjątkami), uprawiający zatem wysoką sztukę. Pochodzili oni najprawdopodobniej z ludu lub ze sfer zbliżonych do ludu lub działający wśród ludu, wiejskiego czy nawet może miejskiego — w najlepszym jednak razie muzycy (bo o tych mowa przedewszystkiem) nie uprawiający swej sztuki według praw artyzmu, ale za to obdarzeni *inwencją melodyjną* i w niej wypowiadający się tak, aby byli zrozumiali przez *najszersze* sfery ludzi nabożnych.

Łatwość tekstów i melodyj kolędowych mogła być w całej pełni osiągnięta tylko wtedy, gdy podstawą ich była *poezja i muzyka ludowa*, zarówno *liryczna* jak i *taneczna*, odpowiadająca *duchowi narodowemu*. Zwłaszcza melodje *taneczne* musiały tu znaleźć szerokie zastosowanie. Wszak Święta Bożego Narodzenia są — jak sam tekst znanej kolędy mówi — „radością wszelkiego stworzenia". Gdybyśmy w melodjach kolędowych szukali *cech polskich*, to znaleźlibyśmy je nawet w tych wypadkach, w których wiemy o obcem pochodzeniu pewnych, niewielu zresztą melodyj, będących dobrem całego chyba świata chrześcijańskiego W miarę rozpowszechnienia w Polsce napływały do nich rdzennie polskie cechy muzyczne, niwecząc w nich to, co mogłoby być uznane za niepolskie. Ale gdy wertując kantyczki przypatrujemy się bliżej ich melodjom kolędowym, to dochodzimy w wyniku do przekonania, że powstały one chyba *we wszystkich stronach Polski*, ponieważ reprezentują wszystkie niemal tańce naszego ludu, różne w różnych regjonach naszej Ojczyzny, choć niekiedy także wspólne. Ileż pomiędzy niemi znajdujemy *polonezów*, *krakowiaków*, *mazurków*, a nie brak podobno zwłaszcza w dawniejszych, mniej znanych kolędach, *dawnych tańców polskich*. Można być pewnym, co może przyszłe badania wykażą, że niejedna melodja kolędowa istniała już jako taniec, zanim utworzono do niej tekst kolędowy (słowny) i naodwrót — niejedna melodja kolędowa stała się tańcem, melodją taneczną, gdy się między ludem rozpowszechniła. Ale nietylko taneczne melodje zachodzą w kolędach. Znamy przecież melodje *liryczne*, w tempie powolnem czy szybszem, nigdy jednak nie porzucające tonu ludowego. Niektóre są nawet bardzo wiekowe, pamiętające czasy pogańskie, w których je śpiewano przy obrzędach. Dość wspomnieć o słynnej weselnej pieśni o chmielu, do której w XVII lub XVIII wieku

WIELCE SZANOWNYM CZYTELNIKOM I WSPÓŁPRACOWNIKOM ŻYCZYMY „WESOŁYCH ŚWIĄT" I SZCZĘŚLIWEGO „NOWEGO ROKU"

śpiewano tekst kolędowy, co jednak dziś prawdopodobnie zarzucono. Istnieją melodje kolędowe pełne sentymentalnej tkliwości, zdradzające czasy rokokowe i późniejsze, zachodzące ku wczesnemu romantyzmowi, pamiętające czasy Laury i Filona. W starych kantyczkach nie brak melodyj kolędowych potrącających o charakter menuetowy.

W XVII i XVIII wieku starano się niekiedy tworzyć wyszukane teksty i melodje kolędowe, przypuszczając, że przez to nabędzie ten rodzaj pieśni jakiejś wyższej wartości. Z tych usiłowań jednak powstawały wytwory *pretensjonalne*, pisane przez równie może pretensjonalnych a mało z środkami twórczego artyzmu obytych organistów i kantorów. Prosta muzyka ludowa, jak najwymowniej przemawiająca do serca, nie przekonywa ich widocznie. Pragnęli wznieść się do wyżyn, do których ani umysłem ani talentem sięgnąć nie zdołali. To też ich wytwory musiały zniknąć jako nie oparte na szerokiej i głębokiej podstawie muzyki i *ludowej i narodowej równocześnie*. Pozostały jedynie te kolędy, które sięgały istotnie w głąb duszy narodowej (z wieloma wyjątkami). Współpraca ludu musiała tu być bardzo znaczna, jeśli nie była pracą wyłączną. Nieoświecony lud wierzył głęboko w to, że Dzieciątko Jezus musiało przyjść na świat w jakiejś wsi polskiej. Czyż zatem muzyka kolędy mogła być inną niż szczeropolską?

Dziecko polskie, chowane w religijnym domu, słyszy od najwcześniejszych lat różne pieśni religijne. Ale z pewnością najgłębsze wrażenie i najtrwalsze równocześnie pozostawiają w niem kolędy, właśnie dzięki swemu pogodnemu charakterowi i swej nucie narodowej. Obydwa te czynniki, nie mówiąc już o prostocie, muszą z natury rzeczy znaleźć w duszy dziecka najsilniejszy oddźwięk, kojarząc się ze wspomnieniami pierwszych wrażeń oświetlonego drzewka i ciepłem rodzinnego nastroju. Melodje kolędowe o narodowym charakterze — to jeden z najwcześniej stosowanych i tem skuteczniejszych środków tego wychowania, ponieważ działają swoją bezpośredniością muzyczną.

Dr. M. Szczepańska.

TOMASZ SZYFERS.

O muzyce podhalańskiej.

Przełom XIX i XX w. — a więc schyłek okresu orkiestralnego ultrachromizmu Ryszarda Straussa — przynosi reakcję w formie silnego zainteresowania muzyką ludową. Wprawdzie i dawniej była ona wykorzystywana w ramach konwencjonalnych form muzycznych lecz jedynie jako zjawisko wtórne przesączone już przez szablon akademickiej poprawności.

Po przesycie rafinowaną chromatyką wagnerowską i powagnerowską czysta djatonika melodji wiejskiej nasyca atmosferę muzyczną ożywczym czonem prostoty.

Rozwija się etnografja muzyczna, znajdująca pomoc w płycie gramofonowej — zaś twórczość poczyna pełną dłonią czerpać ze skarbów pieśni ludowej.

Coprawda tańce ludowe (a właściwie narodowe) spotykamy już i w muzyce dawniejszej, jak n. p. w ogniwach suity: allemande, sizilietta, alla polacca i in. — nie są one jednak oparte na oryginalnych tematach ludowych. Oprócz bowiem charakterystycznych rytmów nie posiadają zazwyczaj żadnej innej wspólnoty z prawdziwą muzyką ludową. Romantyzm, podobnie zresztą jak w poezji, zaczyna zwracać się do źródeł ludowych. Pierwsi przedstawiciele ludowości w muzyce polskiej to Szopen i Moniuszko. Ten ostatni wprowadza tańce góralskie w III. akcie Halki. Nie zna on Podhala — prowadzi go jedynie intuicja i to intuicja naogół trafna.

Album Tatrzański J. I. Paderewskiego — to echo spotkania z Bartusiem Obrochtą, sławnym skrzypkiem Podhala. Morskie Oko Noskowskiego, Żeleńskiego w Tatrach — a z nowszych: Harnasie Szymanowskiego, Fantazja Góralska Joteyki, Symfonja tatrzańska Kondrackiego i. i., oto szereg kompozycji, opartych na autentycznej muzyce podhalańskiej. Etnografją muzyczną Podhala przed Prof. Drem Chybińskim, autorem m. i. dzieła Instrumenty ludu polskiego na Podhalu — zajmowali się kolejno: Oskar Kolberg (Pieśni ludu polskiego, Warszawa 1857), Jan Kleczyński (Pieśń zakopiańska w Echu muzycznem i w Pamiętniku Tatrzańskim) oraz Józef Kantor (Pieśń ludowa Podhala w Roczniku podhalańskim i w Przewodniku Tow. Tatrzańskiego).

W ostatnich latach praca nad zbieraniem pieśni i tańców góralskich znacznie się wzmogła, czego pięknym dowodem jest, poza powstaniem wielu kompozycji o tematach podhalańskich — ukazanie się monografji Stanisława Marczyńskiego: Muzyka Podhala, wydanej przez Książnicę-Atlas i zdobioną przez Zofję Stryjeńską. Zbiór Marczyńskiego zawiera przeważnie muzykę taneczną. Tańce te, zwykle w takcie parzystym, o szybkich do wścieku tempach — cechuje forma zwarta jakby kuta w granicie. Harmonja szorstka — razi szukających w ludowości sentymentu.

Muzyka Podhala podaje tańce góralskie w autentycznem brzmieniu i na oryginalną orkiestrę góralską, złożoną z 2 skrzypiec i basu (basicy).

WŁADYSŁAW ŚWIEŻY.

Fortepian jako instrument domowy i jego przyszłość.

(Dokończenie)

Pedagogika nowoczesna zapoczątkowała już bardzo udatnie tę drogę do poprawy, w Niemczech zaś przyczyniło się do tego w wysokim stosunku nawet państwo, zmieniając w szkołach naukę *śpiewu* na obowiązkową naukę *muzyki* i przyczyniając się temsamem nietyle do pogłębiania techniki instrumentalnej, ile dokształcenia muzykalności. Na czemże ona polega? — zapyta może niejeden. Odpowiedź jest nietrudna: na wyrobieniu zdolności, pozwalającej przeżywać myśl muzyczną wewnętrznie, drogą odpowiedniego jej pochwycenia. Muzykę bowiem przedewszystkiem należy rozumieć. Rozumieć tak, jak obraz, rzeźbę lub poemat, który wyszedł z pod pióra poety.

Nauka muzyki wkracza obecnie taksamo na nowe tory. Minęły czasy nauczania gry na fortepianie drogą oschłą i mechaniczną, prowadzącą do celu poprzez olbrzymie foliały etiud, gam i palcówek. Coraz bardziej toruje sobie drogę przekonanie, że fortepian jest najmniej odpowiedniem instrumentem do wywołania w uczniu pierwszego muzycznego przeżycia. Nauka, odbywająca się drogą wspólnego poznawania tajemnic rytmu i śpiewu obudza najpierw zainteresowanie, potem zaś wrażliwość słuchową i dopiero na tem podłożu można przystąpić do rozszerzenia wiadomości elementarnych, nabytych prawie zabawką. Niemniej postarano się o to, aby i nauka dla osób starszych odbywała się podobną drogą, to znaczy przedewszystkiem przez obudzenie zainteresowania umysłowego. Odpowiednio do tego teorja muzyczna, odstraszająca dotąd przeważną ilość adeptów muzycznych, stała się organiczną częścią całości wykształcenia muzycznego i nie może już być traktowana jako jakaś odrębna gałąź wiedzy muzycznej. I właśnie tego rodzaju kształcenie muzyczne daje najlepszą rękojmię, że fortepian zachowa i nadal swoją przodującą pozycję w kształceniu i dokształcaniu wiedzy muzycznej. Temsamem rozszerzy się również stojący do dyspozycji zakres literatury muzycznej. Literatura wieku dziewiętnastego ustąpi miejsca gruntownemu zbadaniu literatury wieków starszych. Literatura muzyki domowej wzbogaci się o całe zapomniane skarby muzyki starodawnej, wśród których szczególnie zabłysną tak planowo ułożone kompozycje, jak „Notatnik“ Bacha, „Suity“ Kaspara Ferdynanda Fischera, „Fantazje“ Telemanna utwory Reichardta i utwory dla początkujących Ph. Ern. Bacha. Objawem bardzo dodatniem jest zrozumienie tych dzieł przez generację kompozytorów dzisiejszych, którzy w ostatnich swoich utworach starają się do nich zastosować.

W wydobywaniu niezmiernych skarbów literatury muzycznej dawniejszej z pomocą przyjść mogą i powinni pianiści koncertujący. Tylko ci mogą skutecznie obudzić większe zainteresowanie dla nich, tembardziej, że temsamem zasklepiliby poniekąd nieprzestępną pozornie przepaść między światem wirtuozów a dyletantów. Będzie to droga daleko lepsza, niż szkodliwe uwodzenie słuchaczy li tylko olśniewającą techniką, i sprawnością muzyczną

Na sam koniec podnieść należy, że wielką rolę w renesansie muzyki fortepianowej odegrać mogą fabrykanci fortepianów.

Jak już wyżej wspomniałem, ceny fortepianów, jak na stosunki dzisiejsze są stanowczo za wygórowane. Ponieważ obecnie konstrukcja fortepianów jest jednak zbyt droga, aby można było pomyśleć o obniżeniu cen tych instrumentów, należałoby szukać odpowiedniej drogi wyjścia, tembardziej, że wszystkie udoskonalenia doby dzisiejszej miały na oku jedynie pełnię tonów na koszt prawie zupełnie zarzuconego „piana“. A przecież ani Beethoven ani Chopin nie mieli fortepianów pozwalających na podobną ekspansję fortissima, jak fortepiany dzisiejsze. Należałoby zatem pomyśleć o fortepianach mniej hałaśliwych, a za to znacznie tańszych. W Berlinie znajduje się pianino z r. 1839, zbudowane przez Papego i tylko na jeden metr wysokie, prostostrunne, a jednak pod względem szlachetności tonu w niczem nie ustępujące markom dzisiejszym. Pianino tego rodzaju nie może być drogie i dlatego o tego rodzaju typie powinniby fabrykanci przedewszystkiem pomyśleć, tembardziej, że dla celów domowych nadaje się znakomicie.

Firma, która zdobędzie się pierwsza na tego rodzaju „ludowe pianino przyszłości“ zyska sobie z pewnością wdzięczność tysięcy adeptów sztuki muzycznej i napewno zapisze się złotemi głoskami w historji kultury muzycznej świata.

Ruch muzyczny w kraju.

Lwów

Opera w teatrze Wielkim

MADAME BUTTERFLY Pucciniego.

Puccini wciąż jeszcze jest najwięcej grywanym kompozytorem operowym współczesności. Wyjaśnienie tego faktu nie jest trudnym problematem. Żaden z nowoczesnych kompozytorów wieku XX nie posiada daru kojarzenia różnorodnych czynników fascynujących masy w tak intensywnym stopniu, jak tego dokazać umiał Puccini.

Czynnikami tymi są: 1) fenomenalna lekkość, polot, płynność i przejrzystość tematyki na tle lirycznie zmysłowej i tragicznie ponurej harmoniki. 2) wysoka ranga talentu do instrumentacji, rozlewającej kaskadę iskrzących się barw orkiestralnych oraz innych. 3) od tradycyjnych wzorów uniezależniona i silnie wnikliwa rytmika. 4) od Debussyego zapożyczona gama całotonowa i pięciotonowa bez półtonów (znana zresztą już w zamierzchłej starożytności) jako materjał melodyczny i harmoniczny. 5) odrębnym kolorytem uwydatniona egzotyka. 6) werystyczna brutalność w znakomitej dramatycznej formie. 7) przy tem wszystkiem prostota faktury dźwiękowej percopowanej z największą łatwością nawet przez średnio muzykalnego melomana, mimo, że wyczuwa się w tej muzyce grandseigneura, unikającego tanich efektów jak ciężkiej choroby.

Wszystkie te właściwości łączą się w organiźmie muzycznym Pucciniego i powodują najwyższą statystykę przedstawień operowych na wszystkich scenach operowych Europy i Ameryki. Nawet Ryszard Strauss (którego twórczość operowa przerasta znamiennie muzykę Pucciniego bogactwem pomysłów, niemniej ogólną, niezmiernie wysoką wartością artystyczną, jak i genjuszem instrumentacji) — nie osiąga tej cyfry przedstawień rocznie, ponieważ muzyka Straussa wymaga od słuchacza znacznie większego wysiłku, niemałej rutyny słuchania i znacznego muzycznego doświadczenia.

Refleksje powyższe wyłoniły się podczas przedstawienia „Madame Butterfly" w Teatrze Wielkim dnia 8. X. Był to przedewszystkiem wielki wieczór artystyczny p. Lipowskiej, której kreację uznać się musi za wzór pod względem muzycznym, technicznym i scenicznym. P. Peter (Pinkerton) głosowo wydatny, muzycznie ambitny, jako aktor za mało wyrazisty. P. Hupertowa (Suzuki) była stylowa. P. Płoński (Konsul) wytworny, muzykalny, technicznie wyraźnie opanowany. Inni mniej lub więcej poprawni. Dyrektor Dolżycki dyrygował z muzyczną pasją, a symfoniczny prolog do III aktu był jeszcze jednym dowodem jego kapelmistrzowskiego talentu.

„CYGANERJA" Puccini'ego

W twórczości Pucciniego pozostanie „Cyganerja" dziełem najbardziej bezpośredniem, artystycznie prawdziwem i muzycznie pomysłowem. W żadnej innej operze Pucciniego (z wyjątkiem może farsy muzycznej „Gianni Schicchi") szczerość inwencji tematycznej i siła ekspresji muzycznej — uwydatnionej genjalną instrumentacją — nie osiągnęły poziomu „Cyganerji". Eo ipso trudne są zadania wykonawców, t. j. dyrygenta, śpiewaków i orkiestry, zwłaszcza w uzyskaniu jednolicie zwartego całokształtu, bez skaz muzycznych i bez załamań prawdy psychologicznej.

„Mimi" śpiewała p. Sokół-Rudnicka, muzykalna i dystyngowana, której sztuka wokalna najlepiej ujawnia się w jasnych i pełnych tonach wysokich. Po kilkuletniej przerwie pojawiła się na scenie entuzjastycznie witana p. Milowska jako „Musette". Również poraz pierwszy w tym sezonie wystąpił p. Użejko (Collin). On i inni towarzysze zimnej mansardy pp. Płoński, Wroński i Laryński byli muzycznie poprawni, w ostatniej scenie powinni byli wydobyć więcej prawdy „wewnętrznej". Dyrygował dyrektor Dolżycki.

„TOSCA" PUCCINIEGO Z ALFREDEM PICCAVEREM.

Blask nazwiska oraz podwyższone ceny biletów ściągnęły wiele zaciekawionej publiczności zarówno z pośród sfer muzykalnych, jak i niemuzykalnych.

Ostatecznym wynikiem była normalna „Tosca" bez rewelacyjnych epizodów z lekką domieszką rozczarowania. Mimo wysokiego kunsztu śpiewackiego Piccavera i jego znakomitej kultury muzycznej, wyhodowanej duchem Mahlera w murach państwowej opery wiedeńskiej, czuło się, że bestjalski czas nadgryzł już i ten wspaniały głos. Zawsze jeszcze można się wiele u Piccavera nauczyć i z korzyścią jego technikę śpiewu naśladować.

Chwilami odnosiło się wrażenie, że świetny gość nie ma ochoty dać z siebie tyle, ileby mógł. Może to tylko złudzenie?

Partnerka p. Platówna, to śpiewaczka i artystka wznosząca się wysoko ponad przeciętność. Jej

muzykalność i barwa sopranu wywołują rzeczywistą rozkosz w słuchaczu. Taką śpiewaczkę należy przywiązać złotym łańcuchem do lwowskiej opery, aby nie uciekła. W duecie porwała temperamentem Piccavera, którego głos rozżarzył się do lśniącej ekstazy. P. Płoński zdumiewa ilością śpiewanych w tym sezonie partyj, niemniej zwycięskiem pokonywaniem technicznych trudności, lecz „Scarpia" nie odpowiada lirycznemu charakterowi jego skali barytenowej. P. Dolżycki dźwignął się znów do wysokości swego talentu.

„RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA" I „PAJACE".

W roli Alfia i Tonia wystąpił gościnnie Vittorio Weinberg, śpiewak o znacznej kulturze scenicznej i wokalnej. Szczególnie wyrazisty jest śpiew Weinberga w lirycznej kantylenie. P. Płatówna, wokalnie niezawodna i muzycznie wzorowa, miała maskę zbyt ponurą. Pani Marja Sokół, ponętna Nedda, o której technice i wartościowym artyźmie pisałem w sprawozdaniu z „Cyganerji", zyskałaby jeszcze więcej na żywszym temperamencie. Inne partje śpiewali mniej lub więcej poprawnie pani Hinglerówna, pp. Wroński, Peter, Płoński i Zubik. Operą Mascagni'ego dyrygował p. Dolżycki, jak zawsze z precyzją i ogniście „Pajacami" kierował p. Rudnicki, muzyk poważny i pewny dyrygent.

Publiczność zachowywała się jak w kabarecie.

„OTELLO" VERDI'EGO.

Zasadnicza różnica stylistyczna między „Otellem" (1887) a całą poprzednią twórczością Verdiego dokonała się niejako pod wpływem Arriga Boita, którego „Mefistofele" (1875) stał się drogowskazem dla ówczesnej młodej generacji kompozytorów. Boito, zwolennik Wagnera, przejął tegoż technikę deklamacyjną i współczynną rolę orkiestry. Tem się tłumaczy nieoczekiwany zwrot w konstrukcji formalnej „Otella". Verdi przyjął od Boita szczególnie udatny przekrój tragedji Szekspira wraz z technicznemi uwagami muzycznej realizacji libretta.

Jakkolwiek w tekście i w muzyce wyrugowali obaj współpracownicy zajadle przez Wagnera zwalczane „przekładańce" aryj i recytatywów i mimo że akcja i muzyka „Otella" skojarzyły się według postulatów ducha czasu w nieprzerwany muzycznie i prozodycznie zwarty całokształt (w przeciwstawieniu do tradycyjnego szeregu lirycznych i dramatycznych „numerów"), to jednak Verdi nie uległ kategorycznym nakazom Wagnera, który żądał bezwzględnego podporządkowania wokalizmu o formie i treści żywego słowa, oraz orkiestrze.

Nie ulega wątpliwości, że w żadnem dziele wcześniejszem Verdi'ego nie można odnaleźć podobnie silnych elementów dramatycznych w instrumentacji, jakie właśnie na każdej niemal stronicy partytury „Otella" zwracają szczególną uwagę słuchacza. Również koloratura wokalna prawie tu nie istnieje; linje kontrapunktyczne zbiegają się i przecinają organicznie jak sieć delikatnych nerwów, natomiast ustępy liryczne w postaci arji pojawiają się epizodycznie.

Mimo to nigdzie orkiestra nie przykrywa śpiewu, lecz wszędzie jest tylko jego tłem: poza tem nawet w djalogach o wysokiem dramatycznem napięciu słyszy się raczej kantylenę niż ton tragicznem parlandem wyostrzony. Wszystkie te czynniki świadczą o niezłomnej indywidualności kompozytora, który przeciwstawił się wymownie druzgocącej potędze Wagnera.

Wykonanie opery na scenie Teatru Wielkiego było sumienne. Przedewszystkiem dyrektor Dolżycki z wyczuwalnym podziwem dla partytury wydobył z niej całkowitą istotę odrębnego stylu. P. Gruszczyński (Otello) gra znacznie lepiej niż śpiewa, dopiero w akcie III osiągnął oczekiwany poziom wokalny: kreacja sceniczna pierwszorzędna. Pani Sokół (Desdemona) była stylowa i pełna wdzięku w grze i śpiewie. P. Płoński w świetnej masce demonicznego intryganta (Jago) posiadał wiele szczęśliwych momentów. Inni dali rzetelną współpracę. „Otello" w reżyserji p. Uluchanowa jest godny zobaczenia.

KONCERT IGNACEGO FRIEDMANA.

Zawrotne szczyty sprawności technicznej w połączeniu z licznemi manierami, ujawniającemi się zwłaszcza w dowolnych akcentach metrycznych i w niespodziankach rytmicznych oraz dynamicznych — stanowią niezwykle oryginalną indywidualność wykonawczą Friedmana, którą czasem przeistacza styl kompozycji, n. p. w sonacie Beethovena op. 111.

Najbardziej charakterystyczną właściwością Friedmana jest ekspresja dźwiękowa lewej ręki, którą niezawodnie wydobywa spiżowe, o niezwykłej pojemności i barwie podstawowe tony basowe, niemniej wyraziste frazy w głosach środkowych. Jego „Chopin" posiada więcej zwolenników niż przeciwników, zwłaszcza mazurki w interpretacji Friedmana są od lat wielu przedmiotem nerwowych dyskusyj, natomiast jego etiudy szopenowskie są bezapelacyjnie wspaniałe. Bardzo finezyjnie brzmiała „La soiree dans Grenade" Debussy'ego.

Recital zakończył Friedman wykonaniem Jana Straussa "Frühlingsstimmen" w wirtuozowskiem opracowaniu własnem. Nagromadzone w tym utworze przesadne trudności techniczne rozwiązuje F. z łatwością zdumiewającą. — Friednman jest jednym z najbardziej oryginalnych osobistości muzycznych w sztuce wykonawczej.

KONCERT ADY SARI.

Wielokrotnie przez prasę podkreślane walory techniki wokalnej p. Sari nic nie straciły ani na finezjach dynamicznie wycieniowanej i niezwykle czystej koloratury, ani też na pełnem muzycznem brzmieniu każdego tonu fenomenalnie wyrównanej skali. Niemniej brawurowe crescen do wysokich tonów od p—ff należy do unikatów w świecie śpiewaków.

Przy tych wyjątkowych zaletach razi niewyraźna, jakby lekceważona dykcja i zimny stosunek do muzyki operowej. Interpretacja aryj operowych przewyższa wartością wykonania pieśni liryczno-estradowych (n. p. Ryszarda Straussa „Wiegenlied"), z których najlepiej wypadły pieśni Rachmaninowa, Griega i Friemana.

Vice versa arje operowe na estradzie koncertowej z towarzyszeniem fortepianu tracą na swej esencji muzycznej i wywołują wrażenie powycinanych z żywego organizmu części. — Z tych wszystkich powodów wolę słuchać p. Sari w operze. Koncert zakończyła p. Sari popisami olśniewającego wirtuozostwa w utworach Jana Straussa i innych. Akompaniował p. Guensberg.

KONCERT VASY PRIHODY Z UDZIAŁEM ALMY ROSE-PRIHODY.

Vasa Prihoda jest więcej skrzypkiem niż muzykiem: imponująca akrobatyka palców i smyczka konrastuje zawartością muzyczną tonu. Szczególnie wyraźnie dał się odczuć ten kontrast w koncercie D-mol Bacha na 2 skrzypiec, w którym p. Alma Rose Prihoda „kryła" swego męża wydajniejszą, głębszą i bardziej muzyczną grą.

Tak samo kantylena II części koncertu Mendelssohna wypadła stosunkowo blado w porównaniu z doskonałością interpretacji części skrajnych. (Czy poza niewątpliwem arcydziełem Mendelssohna nie istnieją jeszcze inne koncerty skrzypcowe?)

„Fantazja" C-dur Schuberta jest kompozycją mdłą i bezbarwną, która nawet technicznie nie może nikogo zainteresować. Pod tym względem o wiele korzystniej wypadła impresjonistycznie zakraplana „Fantazja" koncertanta.

Wieczór skończył się naturalnie Paganinim, którego „Warjacje" we własnem opracowaniu wykonał Prihoda fascynująco, rozpętany w wirtuozowskim żywiole. Akompanjator p. Greef grał Bacha plastycznie, inne utwory wymownie i dyskretnie. Publiczność jak zwykle była bardzo zadowolona.

KONCERT ALEKS. UNIŃSKIEGO.

Sztukę odtwórczą Unińskiego znamionują: 1) impulsywna młodzieńczość, 2) uduchowiona muzykalność, 3) ton wielki o ujmującej barwie, który wzrasta do maksymalnego nasilenia dynamicznego (mimo słabej struktury fizycznej wykonawcy), natomiast w pianissimach (pp i ppp) staje się zbyt eteryczny prawie nikły, 4) rzemiosło techniczne najlepszej jakości, 5) pedalzacja, naogół trafnie przemyślana, jest miejscami nadmierna (np. w środkowej części Ballady F-dur Chopina i w chromatycznych pasażach i progresjach w sonacie Liszta, 6) pamięć niezawodna, 7) odtwórcza synteza kompozycji przeważnie od tradycyjnych wzorów niezależna. Uniński wykonał 3 sonaty Scarlattiego, sonatę Liszat h mol, Chopina Balladę Fdur, mazurki i etjudy: tercjową gis mol, Fdur i f mol oraz grupę hiszpańską, Albeniza i Infantego „El vito" we formie warjacyjnej na temat w charakterze tańca hiszpańskiego, poza programem kilka naddatków Chopina i Liszta.

I. KONCERT SYMFONICZNY W TEATRZE WIELKIM.

Pierwszy koncert symfoniczny Towarzystwa „Miłośników Opery" uznać należy jako wieczór inauguracyjny nowej „Filharmonji lwowskiej". Dyrektor Dołżycki na czele zespołu orkiestry operowej wykonał żywiołowo (z wymowną gradacją dynamiczną oraz z plastycznem uwydatnieniem kontrastów rytmicznych i agogicznych) uwerturę Wagnera do opery „Rienzi", Karłowicza poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświęcimowie" i Skrjabina „Poeme de l'xtase". Utwór Karłowicza — wielce nastrojowy i wspaniale zinstumentowany — wykazuje na długiej przestrzeni zaciętą jednostajność w opracowaniu materjału tematycznego.

Skrjabina poemat (op. 54 z roku 1908) — podobnie jak „Poeme divin" i „Prometheus" — jest wyrazem mistycznej filozofji, streszczającej się w dążeniu do zbudowania nowego świata na gruzach obecnego, do przejścia w nową fazę bytu, w którym człowiek w najwyższej ekstazie twórczej stałby się bardziej podobnym do Boga. Technicznie i pod względem esensji dźwiękowej stanowi to dzieło niejako pomost wiodący do ostatniej twórczości Skrja-

bina, która stała się jednym z najważniejszych fundamentów muzyki atonalnej.

Solistą wieczoru był wiolonczelista Gregor Piatigorski, finezyjny technik, entuzjasta i myślący muzyk. Koncert Dvoraka mimo temperamentu wykonawcy postarzał się znacznie i stracił wiele na dawnym blasku i muzycznej ponęcie.

II. KONCERT SYMFONICZNY „TOW. MIŁOŚNIKÓW MUZYKI".

Ostatnia faza twórczości Szymanowskiego dokonywa się na płaszczyźnie polskiego folklore'u („Mazurkii", „Harnasie"; „Pieśni Kurpiowskie"). Ludowość jest jednak tylko czynnikiem charakteryzującym. Stosunkowo wcześnie odnalazł Szymanowski własną drogę. Jego styl osobisty, mimo podobieństw technicznych, wyłaniających się przy porównaniu z europejską fakturą współczesną — nie nadaje się do studjów porównawczych.

Za wiele tu pierwiastków oryginalnych w melodyce i akordyce, zbyt wyrazistą jest zawartość muzyczna, ujawniająca się w specyficznej strukturze harmonicznej w związku z wybitnie znamienną melodyką, której linje i zwroty (do żadnych innych niepodobne) powtarzają się w dziełach jako typowe elementy stylistyczne. Niemniej łatwo rozpoznać tylko Szymanowskiemu właściwy splot barw w instrumentacji.

Szymanowski, oficjalny wyznawca współczesnego realizmu muzycznego i przeciwnik romantyzmu, nigdy nie potrafił zwalczyć romantyka w sobie. W każdej niemal kompozycji S. przebłyskuje niedwuznacznie romantyczny charakter kantyleny. To właśnie idealne kojarzenie techniki nietonalnej z tematyką tonalnie zrozumiałą stanowi siłę muzycznej ekspresji w utworach Szymanowskiego, który przetrwa żywotnością swej muzyki wielu współczesnych radykalistów, burzących „z zasady" każdy najmniejszy pomost między przeszłością i teraźniejszością.

W wykonanej (na II koncercie symfonicznym „Towarzystwa Miłośników Muzyki" w Teatrze Wielkim) IV Symfonji Szymanowskiego pod Grzegorzem Fitelbergiem z współudziałem kompozytora jako pianisty (jest to raczej koncert fortepianowy) — uwydatniły się przytoczone walory i właściwości w pełnowartościowej maestrji. W części II (Andante) lśni się wielobarwny nokturn niemal w impresjonistycznej oprawie. Część III wyżywa się w polskich rytmach tanecznych i mistrzowskiej instrumentacji. P. Fitelberg wydobył z partytury maximum treści i stylu. Symfonję Szymanowskiego wyprzedziły „Bajka" Moniuszki i VII symfonja Beethovena, raczej odegrana niż wykonana.

III. KONCERT SYMFONICZNY W TEATRZE WIELKIM.

Solista wieczoru Claudio Arrau wykazał wszechstronnie, ile jeszcze ciepłej krwi muzycznej płynie w żyłach koncertu a mol Schumana. Wykonanie technicznie fascynujące, w całości analistycznie i syntetycznie przemyślane, może w tonie zbyt miękkie i pieszczotliwe, lecz mimo to najwybredniejszych znawców sztuki muzycznej bezapelacyjnie zadowalające — ujawniło znów artyzm wykonawczy pianisty zupełnie nieprzeciętnej miary. Dyrektor Adam Dołżycki w tym właśnie koncercie Schumana odtworzył tło orkiestralne wzorowe.

Ryszarda Straussa poemat symfoniczny „Śmierć i Wyzwolenie" („Tod und Verklärung") nie należy bynajmniej do najlepszych jego utworów orkiestralnych; partytura jednak stanowi dla dyrygenta ponętny problemat wykonawczy. Suita Zoltana Kodaly'ego, jednego z najprzedniejszych nowatorów muzyki węgierskiej — jest splotem kilku scen z widowiska scenicznego „Hary Janos". Muzyka tej suity, wyzyskująca elementy węgierskiej muzyki ludowej, posiada nierówne wartości w inwencji.

Pomysły nikłe i słabe mieszają się z fragmentami wybitnie oryginalnemi. Muzycznie najlepszą wydaje mi się część 3 „Pieśń". Powtórzony dwukrotnie czardasz, zapożyczony niedwuznacznie z dobrze znanego tematu folklorystycznego, podobał się publiczności najbardziej, ponieważ reminiscencje melodyczne i prostolinijna faktura wymaga najmniej wysiłku i skupienia. Sukces ogólny był znaczny.

Dr. Seweryn Barbag.

KATOWICE.

Sezon koncertowy rozpoczął Aleksander Uniński, laureat konkursu Szopenowskiego w Warszawie. Grę artysty, którą obecnie można było wysłuchać w atmosferze spokojniejszej, niż podczas trwania konkursu, cechuje wytworna kultura i artystyczna dojrzałość nie pozbawiona jednak pewnego chłodu.

Duże zainteresowanie wzbudził inauguracyjny koncert Filharmonji Śląskiej. Program zawierał wyłącznie nazwiska polskich kompozytorów: Moniuszkę (Bajka), Maliszewskiego (Symfonja g-moll), Szłązaka (Muzyka baletowa do opery „Silesiana)

i Szopena (koncert fortepianowy f-moll). Zespol filharmoniczny, tak pod względem ilościowym, jak i jakościowym zaprezentował się korzystnie na tym pierwszym koncercie.

Imponujące wrażenie wywarła na słuchaczach Symfonja g-moll W. Maliszewskiego, którego inwencja twórcza rozwinęła zarówno formalnie, jak treściowo zasoby wielostronnego kunsztu kompozytorskiego. Bogata szata instrumentacyjna, oparta na cenionej szkole rosyjskiej, dodaje interesującemu dziełu wiele powabu.

Solistą wieczoru był rektor Zbigniew Drzewiecki. Koncertant wzniósł się w koncercie f-moll Szopena do najwyższych wyżyn interpretacji, grając natchnione Larghetto z niezwykłem uduchowieniem. Dyrygowali naprzemian dyr. St. Szlązak i Jarosław Leszczyński. Przed koncertem scharakteryzował prof. Imiela sylwetkę St. Szlązaka, który na inauguracyjnym koncercie wystąpił w potrójnym charakterze: jako organizator, kompozytor (Trojak — zastosowanie folkloru śląskiego) oraz dyrygent.

Staraniem Konserwatorjum Muzyczn. w Katowicach odbył się I. Koncert Szopenowski z udziałem profesorów tej uczelni pp. Allinówny, Chmielowskiej, Markiewiczówny (fortep.), Cetnera (skrz.) i Drohomireckiego (wiolończ.). Punkt ciężkości spoczywał w produkcjach fortepianowych, albowiem kompozytor bardzo skromnie wyposażył part skrzypcowy i wiolonczelowy w Trio Op. 8 i Sonacie na wiolonczelę i fortepian. Koncert ten poprzedziły przemówienia prez. miasta dr. Kocura i prof. dr. Mitschy.

Dorocznym zwyczajem odbyło się zebranie Związku Muzyków Pedagogów, na którem udzielono poprzedniemu Zarządowi absolutorjum i wybrano nowy z małemi zmianami personalnemi. Prezesem Związku ponownie wybranym został dyr. W. Friemann.

(Z. W.)

SPROSTOWANIE. W poprzedniej korespondencji z Katowic wskutek omyłki wydrukowano mylnie „Koncertów oratorskich" zamiast „*oratoryjnych*".

KRONIKA.

„ONDRASZEK". NOWA OPERA FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO. Kompozytor wyjechał do Istebnej, aby studjować tło regjonalne i folklor legend o herszcie zbójników i donżuanie śląskim. Libretto — znakomitego Gustawa Morcinka, autora „Wyrąbanego Chodnika" i „Serca za tamą".

SUKCESY ADY SARI WE WIEDNIU. Jedna z najwybitniejszych dziś śpiewaczek koloraturowych świata, Ada Sari, dała we Wiedniu koncert, który spotkał się z olbrzymiem uznaniem krytyki i publiczności. Program koncertu obejmował także wiele pieśni polskich Różyckiego, Niewiadomskiego i Karłowicza, gorąco oklaskiwanych przez publiczność.

KOMPOZYTOR RÓŻYCKI ULEGŁ WYPADKOWI SAMOCHODOWEMU. Bawiący w Belgji znakomity kompozytor polski, Ludomir Różycki, uległ wraz z żoną wypadkowi samochodowemu. W czasie podróży z Brukseli do Antwerpji, gdzie miała się odbyć premjera opery Różyckiego „Casanova", auto państwa Różyckich stoczyło się z szosy do rowu. Pp. Różyccy doznali silnego wstrząsu i szeregu potłuczeń. Samochód uległ zniszczeniu. Ofiary katastrofy przewiózł swojem autem przejeżdżający szosą oficer francuski. Zdrowiu znakomitego muzyka i jego małżonki nie zagraża poważniejsze niebezpieczeństwo.

INFORMACJE.

Drukarnia „Sztuka", Lwów, ul. Janowska 11.